

**O teatro sempre foi o melhor lugar para a morte**

**- Nota sobre o método (contra) dramatúrgico de Gerald Thomas -**

**Flora Süssekind**

**Talvez se possa definir o lugar do método contradramatúrgico de Gerald Thomas no campo teatral brasileiro contemporâneo tendo como paralelo a atuação de Robert Ryman na história da pintura que se segue à moderna, tal como o situa o crítico Yves Alain-Bois. Ryman não é exatamente uma referência imperiosa para Thomas. Como são, ao contrário, Marcel Duchamp e Francis Bacon, por exemplo. E, no entanto, há uma questão ligada ao lugar histórico que ocupam que de fato parece aproximá-los.**

**Em “Pintura: a tarefa do luto”, texto historiográfico e conceitual que se tornaria referência obrigatória nos estudos sobre “o infinito diagnóstico de morte” (das ideologias, da História, do homem, do autor) que marca a contemporaneidade, e sobre a dissolução da pintura em particular, o crítico francês atribuiria a Ryman um movimento de desconstrução, uma atitude “no limiar da negação”, na qual, entretanto, “o fio jamais se rompe”.**

**Lembre-se que Haroldo de Campos já leu o trabalho de Gerald Thomas como uma articulação entre o gosto pela destruição, de um lado, e a irrupção de ressurreições, de outro.**

**E é nesse limiar que se vai procurar compreender a dinâmica de uma trajetória com a extensão e o potencial de derrisão da sua.**

### **Arquivo e Diferenciação**

**Os textos teatrais de Gerald Thomas já deveriam estar reunidos e publicados há muitos anos. É claro que a demora diz respeito sobretudo à pouca consideração do mercado editorial pelo leitor voltado para os estudos teatrais, que erroneamente se imagina ser quase inexistente. Talvez se possa adivinhar, no entanto, alguma relutância do próprio Gerald nesse processo. Não propriamente com a divulgação dos textos, mas com a produção de versões impressas definitivas para as textualidades autocríticas e instáveis com que trabalha. O que pode parecer estranho para quem sabe do seu empenho, nos últimos anos, para reunir em volume parte de sua obra gráfica (o que aconteceria em edição da Cobogó em 2012) e para compilar as peças, reunindo originais que ficaram dispersos em residências e países diversos, ou que estavam guardados com colaboradores ou antigos integrantes da Companhia de Ópera Seca.**

**Não tão estranho quando se tem em mente a abrangência do movimento de retrospectão exigido por uma compilação dramatúrgica que pretenda dar conta de uma trajetória de quatro décadas. E isso no âmbito de um trabalho como o seu, que não apenas revisita continuamente a história dos campos artísticos que nele confluem, mas que, a cada nova realização, se revisita também - e às suas referências, figurações obsessivas, marcas cênico-escriturais. “Revisitar”, no seu caso,**

**sempre foi, ao mesmo tempo, “reinventar”. Então, se alguns desses originais já passaram por reencenações, outros envolvem, por outro lado, retornos em diferença a séries imagéticas, enquadramentos cênicos, estruturas/desconstruções narrativas. Pois, para Thomas, revisitar tem sido, necessariamente, “desencaminhar por um protagonista, por certo tempo”, e também fazer de novo, “corrigir”, como já prefigurava no seu “Diário de uma peça” (1973), espécie de micropoética de juventude com que o artista escolhe abrir, aliás, a sua compilação de exercícios dramatúrgicos.**

**“Revisitado. Desencaminhado, depois corrigido”:** sintetiza no texto de 1973. Revisitar se define aí, portanto, como um movimento pautado na variação, não na vontade de fixação, como habitualmente acontece na preparação editorial de uma obra, quando o esforço costuma ser no sentido de “estabelecer o texto”. O oposto do que acontece em reinvenções cênico-dramatúrgicas, como as de Thomas, que resultam de uma dinâmica de diferenciação, de instabilização daquilo que revisitam. E nas quais retrospectão não significa restauração de um estágio textual ou de uma versão-modelo dos espetáculos.

**Não à toa não só as peças se mantiveram praticamente inacessíveis. Também os vídeos de espetáculos ainda hoje são raros e não se encontram organizados sistematicamente para streaming ou mesmo para simples visualização em sua versão integral. Alguns foram reaparecendo, nos últimos anos, em**

**versão reduzida ou mais extensa, ao lado de registros preciosos de processos de trabalho e de ensaios - como é o caso dos vídeos que expõem a construção de *Nowhere Man* (1996) e *Dilúvio* (2017), por exemplo.**

**Constituiu-se, nesse sentido, um pequeno acervo videográfico, de consulta obrigatória, que se encontra disponível no site Vimeo, sob a rubrica “The Dry Opera Co.” . Nele há, por exemplo, uma versão integral do espetáculo *Entredentes* (2014), um longo trecho de *Raw War*, ópera encenada em Bonn em 1999, um registro à meia-distância do *Tristão e Isolda* de 1996, além de trechos de *Império das Meia-Verdades* (1993), *The Crash and Flash Days* (1991), *Matto Grosso* (1989), ópera composta em parceria com Philip Glass, e de duas versões integrais de *Dilúvio* (com mínima variação de duração), espetáculo belíssimo que foi apresentado em São Paulo no SESC Consolação em 2017. Contamos, além disso, com os acervos do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) e do SESC, que costumam registrar os espetáculos que ocupam os seus teatros.**

**Ainda é, no entanto, mais fácil encontrar a série de entrevistas realizadas pelo encenador, na TV UOL , com Haroldo de Campos, Fernanda Montenegro, Luiz Damasceno, Sérgio Britto, Ellen Stewart, Ruth Escobar, entre outros interlocutores, nas quais há o rastro indireto de sua pesquisa estética, e por vezes o compartilhamento de memórias individuais sobre este ou aquele trabalho em comum. A ausência de compilação metódica dos registros audiovisuais e a inexistência até hoje de edições**

**das peças têm, infelizmente, bloqueado uma recepção mais vasta do seu trabalho a um público mais jovem, que não pôde acompanhar a vida teatral brasileira desde os anos 1980. E, no entanto, não é possível pensar na cultura teatral brasileira de fins do século XX e das primeiras décadas do século XXI sem o estudo cuidadoso da enorme contribuição de Gerald Thomas como diretor, dramaturgo e polemista, responsável pela realização de verdadeiro corte na compreensão contemporânea da textualidade e da encenação teatral no país.**

**A reunião, neste livro, de um conjunto significativo de peças suas, a cuja organização e preparação editorial a pesquisadora Adriana Maciel e a Editora do SESC-SP se dedicaram durante cerca de três anos, faculta ao pesquisador de teatro material fundamental, na sua maior parte acessível aqui pela primeira vez. E que, espera-se, venha a ser complementado, num futuro próximo, pela edição e pela revisitação crítica dos registros filmados de intervenções e das encenações realizadas pelo artista nas últimas quatro décadas.**

**Como fez José Celso Martinez Corrêa, nos últimos anos, ao divulgar em formato DVD os trabalhos do Oficina Uzyna-Uzona. E como faz regularmente o Wooster Group, de Nova York, oferecendo, em geral, uma nova versão – pouco mimética – das montagens do grupo. Recuperando, inclusive, no caso de *Rumstick Road*, por exemplo, espetáculo realizado em 1977, uma série de fotos, slides, gravações em áudio, vídeos e filmagens super 8, material submetido, porém, a remontagem e**

**reconstrução fílmica contemporânea, da qual participou a diretora do grupo, Elizabeth LeCompte, ao lado de Ken Kobland.**

**Talvez a memória audiovisual das encenações realizadas por Gerald Thomas convide a processo de arquivamento e reinvenção fílmico-documental semelhante ao de *Rumstick Road*, no qual materiais e registros distintos se exponham em sua heterogeneidade, e sejam revisitados não como versões definitivas e sim como um campo de tensões no qual se adivinha o processo de composição complexo a que correspondem. E no qual atuam e interferem mutuamente expressão gráfica, performativa e dramática. Uma complexidade que diz respeito tanto ao trânsito entre esses campos, quanto à dimensão cênico-dramática inscrita em peças que podem ser lidas tanto como textos autônomos, quanto como partituras de um processo virtual de montagem. Ou melhor: que devem ser lidas simultaneamente nessa dupla dimensão.**

**Pois o que chama a atenção de saída, desde a primeira leitura desses textos, talvez seja exatamente o quanto neles se percebe a entranhada sobreposição de camadas escriturais com que opera o dramaturgo-encenador. De um lado, uma preocupação evidente com a linguagem (fragmentada, irônica, hiperconsciente) das falas e das inserções narrativas, e com os enredos reconhecíveis (via Beckett, Goethe, Shakespeare, Mérimée, Kafka) e, ao mesmo tempo, propositadamente rarefeitos. De outro lado, percebe-se um movimento didascálico expansivo, projetando uma textualidade cênica, para além do**

**estritamente dramaturgico, em todas as peças. Daí, por exemplo, o nome real dos atores ocupar frequentemente o lugar de eventuais designações de personagens. Daí a precisão e a quantidade de indicações cênicas (sobre luz, gesto, ritmo, duração, trilha sonora), por vezes convertendo-se elas mesmas em falas (como o “*Mais rápido, mais rápido*”, que surge de repente, em off, em *Bait Man*, por exemplo).**

**É para a constituição de um outro lugar (não espetacular) de observação dessa dobra grafocênica e da confluência de linguagens (plásticas, textuais, teatrais) característica ao trabalho de Gerald Thomas (e conhecida do público de suas montagens) que aponta a edição desse conjunto de textos produzidos entre 1973 e 2017. Nesse sentido, talvez se possa começar pelo trânsito figural entre obra gráfica, dramaturgia e encenação.**

### **As séries figurais**

**Parte expressiva da produção gráfica de Gerald Thomas foi objeto de edição cuidadosa, organizada por Isabel Diegues, em *Arranhando a superfície*<sup>1</sup>, volume que reuniu 130 desenhos, entre os quais ilustrações para o jornal *New York Times*, cartazes de peças e óperas, além de exercícios gráficos ligados ao processo de criação dos espetáculos.**

**O acesso a esse material contribui significativamente para a compreensão da gênese de algumas de suas repetições figurais**

---

<sup>1</sup> Diegues, Isabel (org.). *Gerald Thomas: Arranhando a superfície*. Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2012.

- e das formas diversas de refiguração e narrativização cênico-dramatúrgicas dessas imagens em suas peças e em seus espetáculos. Contribui, igualmente, para a verificação – via figuração serial - sobre como se dão as interferências recorrentes entre os campos artísticos em meio às quais, como já se observou, configura-se o seu método artístico.

As imagens de guarda-chuvas, que retornaram belamente na peça *Dilúvio*, podem servir, nesse sentido, de exemplo paradigmático. O primeiro aspecto a observar, na verdade, é essa recorrência. Aparecem em seu trabalho desde as colaborações gráficas para a página de opinião do *New York Times*. E tanto surgem inteiros, fechados ou abertos, quanto quebrados, largados, inúteis, como no cartaz da “Trilogia Beckett” que montou no Teatro La Mama, em Nova York, em 1985. Há até mesmo uma versão sanguinolenta, como a do cartaz de *Raw War*.

Ecoando as versões anteriores, os guarda-chuvas, convertidos agora em utensílios inúteis, se multiplicariam, e voltariam em *Dilúvio* sob a forma de um coro mortuário de objetos abandonados. Ou, como se lê na indicação cenográfica presente no texto da peça: “*À frente do palco, há um cemitério de guarda-chuvas: abertos, quebrados, em pé, fechados ...*”. A lista de baixas parece compilar desenhos anteriores do objeto, funcionando, desse modo, como uma revisitação (via teatro), por parte de Gerald, da própria obra gráfica. Assim como (lembrem-se os cartazes da Trilogia Beckett e de *Raw War*) de sua



**produção teatral anterior que fizera do objeto, em algum momento, uma imagem-síntese.**

**Outra dessas repetições figurais obsessivas por parte do encenador tem igualmente dimensão lutuosa. Em vez de objetos abandonados, porém, trata-se, nesse caso, de figuras agônicas, atravessadas por flechas, com os corpos contorcidos, e em forçoso desequilíbrio. Não é difícil perceber, nessa série, o empréstimo dessacralizado das representações religiosas de São Sebastião, amarrado e atravessado por três setas.**

**A imagem se repete em vários exercícios gráficos de Thomas e se tornaria verdadeiramente estrutural numa peça como *The Flash and Crash Days* (1991). Construindo-se, aí, via flecha, uma espécie de tríptico figural. A começar pela entrada de Fernanda Montenegro cambaleando, trazendo um papel na mão e com uma seta atravessada na garganta, que ela tenta, febrilmente, arrancar. Mais adiante, já nos últimos quadros da peça, é no peito de um boneco sem rosto, jogado no chão, que se vê a flecha. Não um boneco qualquer, mas um objeto cênico identificado previamente, pela voz em off do diretor, como uma espécie de duplo narratorial seu: “*Esse sou eu (luz ilumina o boneco). (...) De repente, meu deus, eu já não estava ali, esse eu, esse eu que tinha transcendido os limites daquele quarto, era só um corpo morto e eu ...*”. Quanto ao terceiro quadro do tríptico, essa aparição se daria quando, depois de comer um coração, e lambuzar-se de sangue, Fernanda Torres se apresenta, ela também, com a seta atravessada em seu pescoço, enquanto o**

boneco persiste inanimado e a mãe rasteja em cena. Lembre-se, nesse sentido, que o texto se autodescreve como “uma peça sobre uma mãe e uma filha e um coração”. A essa triangulação, o dramaturgo acrescentou, como se pode observar, uma outra figura – igualmente agônica – a do boneco-narrador. Mas a série prosseguiria.

Em página de caderno reproduzida no livro da Editora Cobogó, há a inscrição “*Saying goodbye to NYC*” ao lado do desenho de figura semelhante – um corpo flechado, amarrado, vendado, com a boca aberta em grito surdo. O desenho se faz acompanhar ainda de comentário no qual está sublinhada a palavra Autor: “*One man in the piece, disguised as Author, thief of thieves, crook of crooks, is ridiculed out of his wits by Fernandona*”.

Ao longo de *The Flash and Crash Days*, há o trânsito do estatuto agônico de uma figura a outra, de uma cena a outra, numa agonia inconclusa, como sugere o lançamento de cartas entre mãe e filha na peça. Não há cemitérios aí e o fim da peça/partida não indica o fim do jogo. No desenho, se a triangulação é outra (entre autor, narrador, boneco), mantém-se, também, figuração-em-agonia, não efígie mortuária. Acrescenta-se, porém, camada a mais ao já irônico autorretrato (com o corpo flechado) presente na peça – pois, na versão gráfica, não se trata mais de uma representação narrativa, mas sim autoral. Insinuando-se, dessa maneira, que, assim como a dupla mãe e filha, cabe a esse autor agônico prosseguir com esse jogo do fim.

Na mesma linha, em outra das séries presentes em *Arranhando a superfície*, há a ênfase em imagens de um peixe afogado num copo d'água. Trata-se do mesmo peixe que se vê no cartaz de *Sturmspiel* (1989), transformando um lugar comum verbal (“fazer tempestade em copo d'água”) em trocadilho visual (a versão de Gerald Thomas para *A Tempestade*, de Shakespeare). Esse peixe morto ressurgiria em diversas intervenções gráficas reproduzidas no livro, e se constitui, de fato, em mais uma das figurações agônico-autorais empregadas de modo recorrente pelo artista.

Não é difícil relacioná-lo também – enquanto corpo largado, extinto, mas em posição vertical - às séries de carcaças animais penduradas, como num açougue, que se repetem em sua obra gráfica. E cujo diálogo com a pintura de Chardin e de Francis Bacon parece ser intencionalmente evidente. As carcaças penduradas estão presentes, por exemplo, no cartaz de *MattoGrosso* (ópera composta em parceria com Philip Glass). E seriam evocadas na reencenação por Gerald de *Quartett* (de Heiner Müller), em 1996, com Ney Latorraca e Edi Botelho, espetáculo que era ambientado numa espécie de abatedouro, com os atores em trajes ensanguentados como os de açougueiros. A série se veria refigurada cenicamente, ainda, tanto nos corpos femininos que pendulam, suspensos, sobre o palco, em *Dilúvio*, quanto no corpo banhado de vermelho, e sob tortura interminável, de Marcelo Olinto em *Bait Man* (2008).

**A compilação de desenhos realizada em *Arranhando a superfície* permite observar como essas séries imagéticas transitam entre os diversos campos expressivos acionados pelo artista. Se reafirmam a dimensão gráfico-visual do seu processo de escrita teatral, registram, ao mesmo tempo, alguns procedimentos característicos dessa atividade plástica que se transferem para o campo verbal e cênico. Dentre eles: a condensação gráfica em imagens-chave, a seriação diferencial e os espelhamentos interartísticos.**

### **Contradramaturgia**

**Em termos de espelhamento, cabe lembrar os trocadilhos linguístico-visuais como o da “tempestade (Sturm) em copo d’água” no cartaz de *Sturmspiel*. E que se multiplicariam em jogos entre linguagem verbal (como as expressões “coração na boca”, “coração na mão”) e figuração cênica (como Fernanda Torres literalmente comendo um coração, Luís Damasceno carregando na mão o coração que depois recoloca em Fernanda Montenegro, em *The Flash and Crash Days*). E entre expressão gráfica e cênica, por vezes com intromissões explícitas de elementos fora de lugar – como “o desenho de Gerald Thomas que ilustrou artigo de Arafat no New York Times” inserido como painel de fundo em *Um circo de rins e fígado* (2005).**

**Esses trânsitos, assim como os movimentos de irrupção (condensação) figural e de intensificação de variações plástico-imagéticas afetam metodicamente a construção de uma sintaxe teatral. Submetendo-a, desse modo, a uma lógica do**

**congelamento, do quadro vivo, isto é, a operações de propositada obstrução – via recorte figural - do fluxo narrativo e do conflito (se entendido como desdobramento sequencial). Lembre-se, desse ponto de vista, a figura recortada de Carmen subitamente dançando, num plano isolado, elevado, da cena, interrompendo-se, assim, o desenvolvimento dos fiapos de trama em *Carmen com Filtro*. Ou a cabeça de Fernanda Torres, servida à mesa, em *Império das Meia-Verdades*, cuja simples presença ali, como espantosa escultura viva, quebrava o espetáculo, expondo ao público, em inclemente literalidade, o caráter frequentemente culinário da recepção teatral.**

**Algo semelhante ocorre em M.O.R.T.E (1991), diante da sugestão de um pacto por parte de Santa Féia, a que se segue a pergunta direta de “Você/Hamlet/Reizinho/Hamm”: “Teatro?”. Mas, antes que o diálogo prossiga, indica-se, via rubrica, que o palco se apague, e que “só o pato, que está no chão”, deveria ficar iluminado. A passagem do pacto ao pato reforça, a seu modo, o subtexto hamletiano de vinganças e assassinatos da peça. Mas também o interrompe e desmonta comicamente nesse momento.**

**Os bloqueios do fluxo sequencial linear, se frequentes, não se fazem, entretanto, apenas via recorte figural. Os blackouts, minuciosamente listados nos textos, também costumam cumprir essa função contra-rítmica. Às vezes, como no exemplo hamletiano, surgem em simultaneidade. O palco escurece e o foco luminoso vai para o pato, figura isolada em cena. Em *Dilúvio*,**

**cabe também à iluminação figurar um pequeno corredor no qual passa um barco de papel, interrompendo o movimento cênico e sugerindo frágil saída potencial (a arca?) em meio a um território devastado, ao cemitério de guarda-chuvas retorcidos, largados, inúteis.**

**A figura contra-rítmica da interrupção se impõe, contrariando a hipótese convencional de drama, e de conflito em evolução linear, mas não a dinâmica diferencial das repetições, das citações revisitadas, das séries de movimentos obsessivos e imagens nucleares em variação. Nem tampouco a dinâmica potencial embutida em paradoxos e simultaneidades contrastivas ou excludentes. De que são exemplares tanto a tensão entre emissão vocal e garganta atravessada pela flecha (The Flash and Crash Days), ou entre inércia corporal e movimento involuntário, o que se evidencia nos muitos corpos pendurados, nos guarda-chuvas retorcidos, mas também na figura de Damasceno nascendo de uma mesa em *Nowhere Man*.**

**A leitura da produção dramatúrgica de Gerald Thomas aponta para muitas dessas “danças não-lineares”. “Eu preciso preparar uma coreografia desconstrutivista e iconoclasta”, lê-se, explicitamente, em *Asfaltaram o beijo* (2006). Trata-se, pois, como expõem os textos aqui reunidos, de desdobrá-los em partituras que, do interior mesmo das construções dramatúrgicas, movimentam-se contra-dramaturgicamente. Neles, trabalha-se com séries convergentes (citações, interferências interartísticas, indicações cênicas com status**

narratorial), submetidas, porém, sistematicamente aos atravessamentos fonossemânticos (Lear/Liar, Minha Pai, the fittest/defeatist, Fuck you/Help), às sobreposições figurais (Hamlet/Hamm; Prometeu/Bait Man; Damasceno/Fausto), a sucessivas obstruções (visuais, sonoras, discursivas) e autoderrisões (o autor como peixe morto, flechado, *nowhere man*).

A escrita teatral de Gerald, desde as primeiras montagens de peças suas, se configurou, de fato, como uma espécie de contradramaturgia. E não à toa foi rejeitada (enfática ou silenciosamente) pelo meio teatral brasileiro desde *Carmen com Filtro* e *Eletra com Creta*, realizadas respectivamente em 1985 e 1986. Pois não era difícil verificar que havia ali uma escrita antagônica ao movimento de restauração conservadora (depois da explosão dos grupos e criações coletivas dos anos 1970) que se acentuaria no teatro brasileiro sobretudo durante os anos 1990. E que teria como eixo um movimento de reterritorialização genérico-normativa (no qual se incluiria tanto uma avalanche de musicais pré-moldados, quanto o uso autocomiserativo ou heroizante do testemunho como modelo narrativo privilegiado), isso ao lado do endosso implícito de noções veladamente oitocentistas de dramaturgia bem-feita, com personagens e enredos empático-lineares (semelhantes - dizendo-se seu oposto - a novelas e reality shows de tv).

**“Minha profissão está morta”<sup>2</sup>; “Escrever, para mim, é como mijar”<sup>3</sup> – declarações como essas de Thomas parecem registrar tanto esse panorama teatral regressivo, quanto certo consenso (ligado à recepção de sua produção) segundo o qual o que importaria de fato, em seu trabalho, seria a encenação, rejeitando-se ou simplesmente ignorando-se o espelhamento mútuo, em seu trabalho, entre partitura cênica e escrita teatral. Uma exceção, e não só desse ponto de vista, foi a leitura crítica de Haroldo de Campos.**

**Lembre-se em particular, nesse sentido, o comentário de Haroldo sobre *Nowhere Man*, publicado na *Folha de S. Paulo* em 27 de outubro de 1991. Trata-se de texto crítico de grande agudeza que assinala, quanto ao espetáculo, a força da imagem cênica, da dimensão satírica e do grau de interferência da luz, assim como o diálogo perceptível com o trabalho de Duchamp, Magritte, Francis Bacon. Interrogando-se, igualmente, o crítico, ao contrário da maior parte dos comentários ao trabalho de Thomas, sobre o que caracterizaria o seu método de escrita.**

### **A tarefa do luto**

**Se o comentário de Haroldo destacava, nos parágrafos finais, que seria “só no palco” que essa escritura “se explicaria”, chamava a atenção, ao mesmo tempo, para elementos a seu ver verdadeiramente estruturais nesse trabalho. Em especial, a**

---

<sup>2</sup> Veja-se, nesse sentido, o livro *Entre duas fileiras*, de Gerald Thomas (Rio de Janeiro, Record, 2016).

<sup>3</sup> Cf, também entrevista de Gerald Thomas a Gustavo Fioratti (*Folha de S. Paulo*, 18/11/2016) sobre o livro *Entre duas fileiras*.



**confluência entre requiem e rito de ressurreição, entre construção e desconstrução, e o caráter processual de uma “escrita que se escreve encenando-se”.**

**Já se procurou assinalar aqui a força da partitura cênica no método de escrita de Gerald Thomas. Cabe, porém, indagar o que seria, na visão de Haroldo de Campos, aquilo que define, com relação a *Nowhere Man*, como um “escrever encenando-se”, aspecto que singularizaria esse processo dramatúrgico. Mantendo a interlocução com Haroldo, talvez se possa começar refletindo sobre a questão da morte e da ressurreição no trabalho de Thomas.**

**O reconhecimento imediato, por parte de Haroldo de Campos, da relevância do trabalho de Gerald (cuja repercussão não se restringiria, logo percebeu, ao campo teatral) está ligado, em parte, como se observa em seus comentários, à percepção (sublinhada por ele em “A M.O.R.T.E e o Parangolé”<sup>4</sup>) de que há, nesse método, uma confluência dinâmica entre, de um lado, uma “derrisão desconstrutiva”, um gosto visível pela destruição, pela terra arrasada, e, de outro lado, simultaneamente, mas colada a esse “sentimento de fim”, há a força das “irrupções celebrativas” e dos apelos de ressurreição invariavelmente presentes em seus espetáculos.**

**A onipresença de formas diversas de morte, figuras agônicas, manchas de sangue, corpos mortos e coisas**

---

<sup>4</sup> Artigo sobre “M.O.R.T.E (Movimentos Obsessivos e Redundantes para tanta Estética)” publicado na Folha de S. Paulo em 14/2/1991.

**abandonadas, no teatro de Gerald Thomas, o levaria, por vezes, a indagações diretas, em cena, sobre a possibilidade de fim do fim, de imbricamento entre morte e reinvenção.**

**Em *Nowhere Man*, por exemplo, morrer e nascer de novo parece, a certa altura, a única saída. E ela é ativada apesar dos riscos que apresentaria para “uma personagem com pretensões clássicas” como o Damasceno fáustico da peça. O “herói”, enfim, submetido a um renascimento, ressurgiu do buraco de uma mesa, mas com resultados pouco animadores: a morte da mãe e a própria alocação numa encubadeira/maca, na qual vai direto para uma pós-vida onde dança a “pior coreografia de todos os tempos” com a mãe morta.**

**Em *Ventriloquist* (1999), onde se vê “a própria morte” que passa “andando, linda”, em cena, há, igualmente, uma indagação sobre a possibilidade de uma irrupção do novo em meio à paisagem mortuária:**

**“O teatro sempre foi o melhor lugar para a morte. Por isso se morre tanto no teatro. Por isso o palco chama a morte com tanta intimidade. O homem novo ... apesar dos pesares, ele conseguiu escapar, sim, se reinventou. E, se está entre nós, não o reconheceremos”.**

**Nos dois exemplos citados, Gerald evoca, de modo diverso, mas com ceticismo semelhante, finalizações ex-machina, para além do luto e do “campo agonizante” do teatro, da arte, para além dos discursos do fim. Pois não se trata, no seu caso, de**

**forjar (ficcional ou humanisticamente) saídas, cisões definitivas, mas sim de prosseguir “trabalhando o fim” em terreno complexo, instável, conflituoso.**

**Voltando a Yves Alain-Bois<sup>5</sup>, e à aproximação entre Gerald Thomas e Robert Ryman sugerida inicialmente, é nesse “trabalhar o fim” que o lugar histórico de ambos os aproxima. Pois se Ryman, ciente do processo (em curso) de dissolução da pintura moderna, teve como resposta o esforço para protelá-lo “continuamente”, “amorosamente”, algo semelhante se dá no trabalho de Thomas.**

**E onde se lê pintura, no caso de Ryman, talvez se possa pensar também no teatro como um “campo agonizante onde nada jamais termina ou se resolve de uma vez por todas” (Y-A Bois). Ou no campo literário – e em escritores como Proust e Beckett, por exemplo. Basta lembrar, nesse sentido, do estudo benjaminiano de *Em Busca do Tempo Perdido*, e do narrador proustiano, que se mantém agônico ao longo dos volumes que se sucedem. A sequência narrativa funcionando como um movimento amoroso e contínuo de adiamento dessa morte. O que, pensando-se em Beckett, se manifesta na tensão entre a impossibilidade e a imposição de continuar.**

**Mas há dinâmicas complexas nessas agonias. Daí, em seu comentário sobre M.O.R.T.E, Haroldo de Campos contrapor não apenas a sigla-título, mas também o réquiem elegíaco a Tadeusz**

---

<sup>5</sup> Bois, Yves Alain “Painting: the task of mourning” (1986). IN: Painting as Model, Cambridge/Massachusetts, The MIT Press, 1990.

**Kantor (que é realizado no espetáculo), à força da evocação de Hélio Oiticica e ao ritmo de uma bateria de escola de samba “que irrompe, estrepitosa, no palco”. Insinuando, assim, “um princípio esperança” (E. Bloch), um princípio formal contrastivo, em meio à intensa e irreverente pulsão de morte que conduz essa retomada geraldiana de *Hamlet*.**

**Uma revisitação shakespeariana movida a cortejos fúnebres, crucificação, cadáver no armário, facas nas costas, fuzilamento, mas com inserções, aqui e ali, de tamborim, cuíca, parangolé, preparando uma invasão massiva do espaço sonoro pela percussão. E apontando para o terreno compósito em que se configuram as complexas estruturas – de construção/desconstrução (vide Haroldo) – que orientam o processo de composição de Gerald Thomas.**

#### **Dublagem/Citação/Obstrução**

**Quando se pensa que data de agosto de 1984 a publicação por Haroldo de Campos de “Poesia e Modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”<sup>6</sup> – um ano apenas antes da estréia brasileira de Thomas com “Quatro Vezes Beckett” (Teatro dos Quatro, 1985) – não é difícil entender a proximidade imediata que o poeta experimentaria com relação ao universo teatral da Companhia de Ópera Seca e de seu diretor e dramaturgo.**

---

<sup>6</sup> Campos, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” IN: O Arco-Íris Branco. Rio de Janeiro, Imago, 1997, p. 243-269.

**Neste ensaio, além da discussão da noção mesma de modernidade, Haroldo esboçou uma breve história da poesia moderna e contemporânea, pautada por um desejo de “presentificação produtiva do passado”, de detecção de qual seria a “tradição viva” no âmbito do moderno, e adotando, nesse sentido, como perspectiva analítica, as respostas que escritores de culturas literárias diversas deram a *Um Lance de Dados*, de Mallarmé. Poema-constelação, caracterizado pela ruptura com “a estrutura fixa e estrófica”, com “a medida tradicional do verso”, e marcado pela “fragmentação prismática da idéia”, caberia, desse ponto de vista, a experiências pautadas pela invenção formal a configuração de focos de releitura viva do poema. Arno Holz, Apollinaire, Ungaretti, Vallejo, Maiakóvski, Pound, Octavio Paz, estariam entre esses leitores experimentais.**

**Mas Haroldo sublinharia outro aspecto do poema de Mallarmé – a dimensão utópica, a esperança programática - que, diante do esvaziamento contemporâneo das utopias, teria que passar por redefinição significativa de perspectiva. Sem a dimensão messiânico-progressiva da modernidade, caberia às práticas artísticas contemporâneas – ancorarem-se, agora, no presente e na apropriação crítica de uma multiplicidade de passados. Não à toa convertendo-se artistas e escritores simultaneamente em historiadores e agentes<sup>7</sup> da própria linguagem. Característica, nesse sentido, no campo das artes plásticas, é uma trajetória como a de Waltércio Caldas, por**

---

<sup>7</sup> Referência a comentário de Paul de Man, referido por Haroldo de Campos. Op. Cit., p. 252.

**exemplo. E, no campo teatral, um trabalho como o de Gerald Thomas, no qual se mantém, no entanto, como “lacuna ativa” essa função crítico-utópica obstruída pelo presente alargado da contemporaneidade.**

**São exemplares, desse ponto de visto, as apropriações, por parte de Gerald de peças como Eletra, Hamlet, A Tempestade, refiguradas como Eletra com Creta, M.O.R.T.E, Sturmspiel. Na sua versão de *Hamlet*, por exemplo, lá estão Trudy (Gertrudes), Santa Félia (Ofélia), Cláudio, Hora-cio/Cristo Grávido, o Pai, e uma figuração metamórfica do protagonista – que é simultaneamente “Você”, o Espectador, o Reizinho, Hamm, Hamlet. Dos monólogos restam apenas recortes mínimos jogados em meio a falas quaisquer. Ou se veem repetidos mais de uma vez como clichês vazios: “Palavras, palavras, palavras”. Assim como os personagens, também projetados inesperadamente no palco: “Santa Félia é jogada no palco”, o “Cristo grávido é jogado violentamente em cena”. Algumas cenas shakespearianas são encenadas com as personagens trocadas. Como o Hamlet que não se pode matar porque “infelizmente *Você* entrou nessa história por ali” (a plateia), “e tornou-se portanto invulnerável”. Como Trudy (Gertrudes) atravessando uma espada no corpo de Santa Félia. E depois perguntando: “Vocês todos conhecem o fim. Como se comovem?”.**

**Revisita-se a história teatral, mas para expor códigos e convenções de leitura e representação: “Os códigos estão nus e não estão envergonhados (pausa). Eu disse que os códigos estão**

**nus e não sentem vergonha” (Trudy). Expõem-se os códigos e as chaves interpretativas, mas para obstruí-las e torna-las imprestáveis. Distribuem-se, por exemplo, ao longo da peça, alguns tópicos críticos privilegiados, enunciados, entretanto, sem maior desdobramento, e esvaziados sucessivamente de sentido: “A consciência. O que pode haver de mais complexo e irregular?”; “Ainda tentando polir essa retórica épico-racional ... esses coveiros filosóficos ... É isso que eles são: a doença da sociedade liberal” e assim por diante.**

**Em *Eletra com Creta*, há um jogo particularmente explícito com a citação – não a de um referente teatral ou literário único, mas de extração vária, de fácil reconhecimento, e cuja montagem em fluxo, no entanto, intensifica a dimensão satírica do texto, em contraste, ainda, com uma encenação coreografada milimetricamente. Observe-se, desse ponto de vista, a última fala longa de Bete Coelho na peça e o acavalamento musical de Roberto Carlos (“corro demais”) e Caetano Veloso/Gal Costa (“meu mal/meu bem”) a evocações de Samuel Beckett (“tudo dito, tudo mal dito e malquisto”). Observe-se, igualmente, ao longo do texto as repetidas tentativas de definir conflito, tragédia, fim. Sempre hipotéticas e abandonadas uma vez enunciadas. O movimento de conceituação, no entanto, volta, sempre incompleto, aparentemente insatisfatório.**

**Quanto a *Sturmspiel*, se mantida reconhecível a estrutura dramaturgica da peça shakespeariana, é interessante observar o “Manuscrito” inserido ao final do texto. Nele, Próspero,**

**enlouquecendo, com a voz estrangulada, tematiza exatamente a perda de esperança, a corrente de esperança e de não esperança se misturando, e dissolvendo-se, assim, a possibilidade de projeção utópica (no entanto latente na geografia da ilha, no projeto de restauração política):**

**“A esperança era seu último vislumbre de esperança, mas, mesmo assim, um pouco frustrante, não era alto e claro o bastante para o ouvido humano. E no mais imaginando vários outros momentos sem que imaginar outro extremo tão difícil de se imaginar, que mais uma vez seria impossível, mais uma vez seria simplesmente impossível, inimaginável e assim por diante (...).”**

**Esse discurso, apropriado pelos atores, seria reproduzido de traz para diante, e “fazia sentido assim”. Ao contrário das falas entrecortadas da maior parte dos monólogos de Thomas, nesse caso, a aparente normalidade expressiva se sustenta, no entanto, de repetições, de raciocínios incompletos, em meio a sintaxe aparentemente correta. De que restarão porém uma série de “ins” - impossível, imaginar, inimaginável, imaginando – camada fônica sublinhada pela rapidez exigida na emissão vocal. Contraparte semântica de fácil decodificação, porém: pois o prefixo i-, in-, im- funciona como sinal de privação, negação, de sentido contrário.**

**Antes mesmo da reprodução em sentido inverso, o discurso já sublinha o próprio potencial de negação – começa com um**



**vislumbre frágil de esperança, mas se vê tomado pelo movimento de inversão. Como se outra voz habitasse a de Próspero – e invertesse os sinais iniciais do discurso. Nesse caso, uma forma quase surda de dublagem, operada via morfologia da língua. Mas que chama a atenção para procedimento dramaturgico recorrente na escrita teatral de Gerald Thomas – a separação entre voz e corpo emissor.**

**Como no emprego da voz em off extremamente característica de seus textos. A do cineasta Cacá Diegues, em *Ventriloquist*, por exemplo, dublada em cena por Bruce Gomlevsky e Fábio Mendes. Uma pseudovoz de Paulo Francis (imitada por Thomas) em *Terra em Trânsito*, que deveria se fazer acompanhar de imagens de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Em geral é, no entanto, a voz reconhecível do encenador que ocupa esse lugar da intervenção em off. Por vezes dublada por uma das atrizes. Por Fabiana Gugli em *Kepler, The Dog*, noutras ocasiões por Bete Coelho. Por vezes em diálogo (de fora) com o que se dá em cena. Com Luiz Damasceno em *Nowhere Man*, por exemplo. Ou numa sucessão de intervenções narrativas e de comentários explícitos às ações dos personagens de *Carmen com Filtro*.**

**A dublagem atorial (prevista na peça) funciona, com relação à voz em off do diretor, como uma forma de obstrução da potência ex-machina dessas intervenções, que se tornam deslocadas, estranhas, quando apropriadas por esse corpo-outro. O espelhamento propositadamente falho sublinhando, desse modo,**

**uma teatralização da voz autoral, cuja continuada autoexposição configura camada discursiva própria no interior de textos diversos. Num desdobramento enunciativo que complexifica uma textualidade já meio em abismo – pelas suas camadas diversas de referências, pela sucessão de jogos sonoros e construções e contrastes figurais.**

**E sobretudo pelo “escrever encenando-se” a que se referia Haroldo de Campos. Processo evidenciado, como já se observou, nas indicações cênicas extremamente minuciosas ou na distribuição das falas usando-se o nome dos atores. Mas não só aí. E seria sobretudo via exposição/dublagem autoral que se criaria, regularmente, nesses exercícios dramatúrgicos, um território verbal, uma dobra discursiva na qual a escrita mesma se teatralizaria em voz. Não se produz exatamente um outro espaço, assim, como assinala Gerald Thomas, descrevendo o próprio método dramatúrgico em *Diário de uma peça* (1973), para voltarmos a esse texto de juventude. Não um outro espaço, mas sim um “outro território de falas e de escritas”. Ou, procedimento-chave em sua experiência artística, liminar à negação, um espaço enfatizado, tensionado, um espaço com potencial “para a obstrução de outro”.**